

دراسة في ديوان:

“الأصائل والأسرار” لحسن البحيري

• د. حسي محمود •



إن اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وهو يبنى، منذ بضع سنوات، مشروع إعادة طبع بعض أعمال أعلام التراث العربي في فلسطين، إنما يجسد في ذلك حركة إحياء هذا التراث بصفته معلماً بارزاً من معالم الحضارة الحالدة للعرب، سكان فلسطين الأصليين. ويأتي هذا العمل في الوقت الذي تحاول فيه الصهيونية العالمية مدعومة من قوى الاستعمار والامبريالية، طمس بعض مظاهر هذه الحضارة، وإدعاء بعض مظاهرها الأخرى بسببها إلى اليهود في محاولة مكشوفة لتطبيق بعض العناصر الحضارية، يزيفون بها، زوراً وبهتاناً، ما يدعونه من وجود قدم لهم فوق هذه الأرض.

إن النتاج الفكري والثقافي المتواصل لأي شعب من الشعوب، هو عنوان الحياة الطبيعية المستقرة في بيئته وأرضه، بقوته تزدهر حياة هذا الشعب، ومع ضعفه تحبو، وبه يستدل على معنى الارتباط بين الإنسان والأرض، كما يستدل على التمثل الحوي بين الإنسان وبيئته.

وبعد الشعر من أبرز عناصر هذا النتاج ومن أعظم الدلالات فيه، كما يعد شعراء الأمة أوصية على صدر أمتهم، ورموزاً على حضارتها الإنسانية، وعلى ارتباطها الحميم بالحياة .. الأرض والإنسان. وعلى حد تعبير محمود درويش، فإن الشعر يعني للفلسطينيين «جزءاً من الثقافة الوطنية. ولدى الفلسطينيين فخر واعتزاز وطني يحضن تفوقهم الإبداعي .. ويعني لهم أن مأساتهم لم تجردهم من البنية الثقافية والقدرة على الإبداع. وبكلمات أخرى الشعر بالنسبة للفلسطينيين هو شكل ضمن أشكال الهوية الوطنية، لأنهم يجدون فيه ماضيهم ومستقبلهم وحيثهم ... إن الشعر وطن فلسطيني مني بالكلمات»^(١).

ويُعَدُّ حسن البحري علماً بارزاً من أعلام الشعراء العرب في فلسطين، وقد أدى في حياته ومن خلال مجموع أعماله الشعرية دوراً ذا تأثير بالغ في الحياة الثقافية في فلسطين، فقد كان له، منذ وقت مبكر، أثر كبير على مثقفي البلاد وشعرائها، حيث شارك بنشاط وحيوية، في الحركة الوطنية وفي الحركة الأدبية منذ أواخر الثلاثينيات، ولم يكن التسحب بعد عن شرفة العقد الثاني من عمره. وعلى الرغم من الدور الفاعل الذي قام به الشاعر في حياة وطنه وشعبه، فإنه بعد بحث، من الشعراء الذين لحق بهم كثير من الحيف والظلم، فقد ظل حتى فترة قريبة لا يلقى من الدارسين العناية التي يستحقها. وربما كان من أسباب هذا الإغفال مثالية الرجل وتفايه وتواضعه، وميله - خصوصاً بعد نكبة ١٩٤٨ - إلى ما يشبه أن يكون قريباً من الانطواء والعزلة، فابتعد عن ضجيج الحياة، وتطهر من صخب الصاخين ونفاقهم.

كانت بداية معرفتي بالشاعر في مطلع السبعينيات عندما كنت أعد رسالتي للدكتوراة حول «شعر المقاومة في الأدب الفلسطيني الحديث» من ١٩١٧ - ١٩٦٧. وقد اعتمدت على بعض شعر حسن البحري في جملة ما اعتمدت عليه من شعر الشعراء الفلسطينيين في عهد الانتداب وفي فترة النكبة من ١٩٤٨ - ١٩٦٧. وتوطدت معرفتي به أكثر من ذي قبل، حيث أعددت في أواخر السبعينيات دراستين مستقلتين حول حياته وشعره، الأولى بعنوان «الشاعر حسن البحري .. ملامح حياة ومعالم رؤية وطنية»^(١). والثانية بعنوان «مطالعات في مخطوطات حسن البحري الشعرية»، وذلك من قبل أن ينشر قسم من هذا الشعر المخطوط في بعض مجموعات صدرت في فترة لاحقة.

وتوالى الدراسات بعد ذلك حول شاعرنا في حياته وفي شعره. ومن أطرف هذه الدراسات كتاب «مدينة وشاعر، حيفا والبحري»^(٢) للشاعر المعروف هارون هاشم رشيد. وبما يتلج الصدر حقاً أن بعض الدارسين الشباب قد تناولوا شاعرنا في دراسات جامعية لئيل شهادات الدراسات العليا، الأمر الذي يدعو إلى الأملين والبهجة، إذ جاءت هذه الالتفاتات اعترافاً بقدر الشاعر وفضله.

كنت قد بينت في دراستي المشار إليها بعض الظروف التي أحاطت بحياة الشاعر وشعره، وكيف أنه، وإن كان أصدر ثلاثة دولوين خلال الفترة ما بين سنتي ١٩٤٣، ١٩٤٦،^(٣) فقد بقي لديه كثير من الشعر المخطوط منذ فترة ما قبل نكبة ١٩٤٨، ثم أضيف إلى هذا القدر من الشعر قدر آخر كثير ظل مخطوطاً حتى بدأ صاحبه في ترتيب بعضه وتصنيفه ونشره

ويظل حسن البحيري، على الرغم من ضياع قدر ليس بالقليل من شعره السابق على النكبة وفي ظروفها القاسية، شاعراً مكثرأً غزير الإنتاج، خاصة في المرحلة السابقة على النكبة. وقد ضمت دواوينه المتأخرة كثيراً من شعر هذه الفترة إضافة إلى بعض الشعر اللاحق، وكان من المتوقع أن يخلق مثل هذا المزج بين شعر فترتين متباعدتين مثل هذا التبايد الزمني إحساساً بالمفارقة والدهشة، خصوصاً وأن الفترة اللاحقة للنكبة كانت أكثر فترات التحول وأعصب مراحل التجديد في الشعر العربي الحديث. ولكن قارىء شعر البحيري يدهش حقاً إذ لا يقوم هذا الإحساس في نفسه بقدر يلفت النظر، ذلك أن حسن البحيري شاعر له نسب عريق في التراث منذ طفولته الشعرية بحيث نحس نضج هذه الطقولة منذ بداياتها التي نلمسها في شعره، وقد كانت مبكرة إلى حد كبير، إذ نظم الشعر، كما يبدو، منذ منتصف الثلاثينات، ولم يكن أنهى العقد الثاني من عمره بعد. والسؤال الذي يمكن أن يقوم في الذهن : هل استغنى الشاعر، على عادة بعض الشعراء، عن شيء من بداياته الشعرية ؟ أميل إلى الافتراض بأن بعض قصائد ديوانه الثالث «إتسام الضحى»، مع بعض قصائد ديوانه الأول «الأصائل والأسحار»، على الرغم مما يبدو فيها من نضج، وبسبب ما يمكن أن يلمس فيها من شائبة التقليد، يمكن أن تعد البدايات الأولى لطقولته الشعرية، ذلك أن من يعرف نشأة حسن البحيري الحياتية والثقافية، وكيف أنه لم يتم تعليمه الابتدائي الأدنى في المدارس، يدرك كيف أنه كان شاعراً بفطرته أولاً وقبل كل شيء، فغنى شعره كالعصفور، بهذه الفطرة. وقد عزز هذه الشاعرية وأغنى استقلاليتها، تعمقه في الثقافة التراثية، فجاء شعره كله على شاكلة واحدة .. تنويعاً على هذا الوتر التراثي، وازدهاء بأصاته.

إن القصيدة لدى حسن البحيري هي الكلمة الأولى في الثقافة العربية، إن صلحت صلح أمر الثقافة كله. ومن هنا كان نسبة العريق في أدب التراث يعني دائماً عدم تغير معجمه الشعري، بل والاستغراق في هذا المعجم التراثي، فلفته دائماً لها معجمها ورموزها ومراجعها التراثية، كأنه بذلك يعترف أن عالمه الشعري هو في اللغة كما هو في النفس. يبدو ذلك واضحاً في ديوانه الأول «الأصائل والأسحار»، فالمواطف لديه لا تقيم قصيدته، وكل ما تفعله هذه المواطف أنها تهديه إلى لغته الخاصة بنغمها وإيقاعاتها ودلالاتها، فجاءت قصيدته، على الأغلب، عملاً من أعمال النضج والمهارة الثابتة عن الفطرة الثرية السليمة.

وجاء انبثاق هذه الفطرة في فترة ازدهار الرومانتيكية العربية في منتصف الثلاثينات وفي مطالع الأربعينات : التقت آثارها في نفسه مع آثار الثقافة التراثية الكلاسيكية، فصقلت مواهبه بالتجربة المكتسبة على حديهما معاً. ومن هنا يقوم الإحساس كأنه التقى فيه قدر من خصائص الكلاسيكية، مستقاة من أحمد شوقي وأساتذته بدءاً من البارودي وعوداً إلى شعراء العصر العباسي وما قبله، وحتى بعض شعراء الموشحات، مع قدر من سمات الرومانتيكية كما بدت في شعر أحمد رامي وعلى محمود طه وزملائهما من شعراء الرومانتيكية العرب في هذه الفترة. وقد تمثل هذا اللقاء الثري في شعر حسن البحيري أكثر ما تمثل في شكل القصيدة عنده، حتى في ديوانه الأول «الأصائل والأسحار»، حيث نجد مزجاً يتضح فيه الاقتدار، بين القصيدة الموحدة القافية التي تنسج على منوال القصيدة الكلاسيكية العربية، وبين القصيدة التي تقوم على نظام المقطوعات وتنوع القوافي وتوزيعها على نظام مخصوص، ثنائي أو رباعي، حتى لنجد لديه قصائد أقرب ما تكون شهياً بالموشحة الأندلسية. كل ذلك مع ما عرضه من تقنن في استخدام عروض الشعر، من محور كاملة أو مجزوءة، وتوظيفها طلباً للثراء الموسيقي، بإثراء النغم والإيقاع، فجاءت بعض قصائده صالحة للترنم بها والتغني. وقد تمكن حسن البحيري، بقدراته اللغوية الفائقة، من استغلال هذه القدرات لتوفير ذاك الثراء من مستوى الحرف والحركة صعوداً إلى مستوى اللفظة والتركيب الجملي.^(٦) وبذلك جاءت تعبيراته، لثري فهمه للشعر على أنه، في أصله وفي حقيقته، ألفاظ وتعبير وأساليب بيانية تنفق وطبيعة رؤية الشاعر وموقفه ليتحقق بينها جميعاً التماسك والانسجام والوحدة، الأمر الذي حقق في معظم قصائده قوة التماسك والصلابة من خلال ما آلف فيها بين عواطفه وبين معجمه اللغوي الرصين، وما التقى لديه من مظاهر الكلاسيكية وخصائصها، وروح الرومانتيكية وسماتها. وربما لم يتغير مفهومه هذا للشعر حتى الآن، دون أن يعني ذلك أنه يحافظ إلى حد الجسود.

لا بأس أن يلحظ قارئ شعره بعض الاختلاف بين نماذج من شعره في مراحل حياته المختلفة، ولكنه يظل اختلافاً لا يصل إلى حد التغاير والمعارفة في الرؤية وفي المفهوم؛ فجزيرته الشعرية أصبحت أكثر نضجاً مع الأيام وخبرة الحياة واتساع الثقافة وعمقها وممارسة الشعر. وقد أعانته صدقه في الموازنة بين الكلاسيكية والرومانتيكية في شعره، كما أعانته إخلاصه وصفاء نفسه وبساطة حياته في ظروف حياة الوطن خلال الثلاثينات والأربعينات، وتطور قضية وطنه، على عدم التحيز الكامل لأي من الاتجاهين والتفوق فيه، فراح يجمع بين الاتجاهين، الأول

يشده إلى عالم الماضي والتراث، والثاني يسبح به في عالم الخيال والتبؤيم. وإذا كان الاتجاهان يتحدان عند فكرة المثالية، كل من وجهة نظره فإن حسن البحري ظل الإنسان المستنير الواعي لحياته وواقع مجتمعه. وقد أدى به ذلك إلى كثير من النظر الواقعي الذي راح يتنامى لديه، خصوصاً وقد بدأت ظروف القضية الوطنية، ضمن إطار مآسي الحرب العالمية الثانية، تفرض نفسها، وتبسط بتقلها الرصاصي على الناس والشعراء خاصة، من أمثال حسن البحري، فترض نفوسهم، وتثوب بهم من تبؤيمات الرومانسيين وأعبلتهم. ولا بأس في مثل هذا التغير في أسلوب رؤية الشاعر وفي منهجه الفني، خصوصاً إذا كان ممن وهوا نفساً لا تألف السكون، وتكثر التأمل في شأن النفس الإنسانية وفي شأن الحياة من حولها، بل لا بأس عندئذ من مثل هذا التداخل في الاتجاهات، حتى في النفس الواحدة، فوجهة نظر الشاعر ورؤيته عرضة للتغير في حياته من مرحلة إلى مرحلة، بشرط أن تظل له في كل حال رؤية شخصية، وفهم خاص للحياة الإنسانية ومشكلاتها.

وكان حسن البحري في هذه الفترة، قد بدأ يتحدد لديه موقفه من الحياة، ويتبلور تصوره لها فيما يشبه أن يشكل في نفسه فلسفته الخاصة التي حكمت هذه النفس ووجهت فيها مواهبها الفنية. ومن الطبيعي أن يكون لمكونات شخصيته ومقوماتها الأثر الكلي في هذا التشكيل، فهي العامل الحاسم في ذلك، كما يبرنا علماء النفس التحليلي أن الطفولة المذبذبة التي عاشها الشاعر تركت في نفسه كثيراً من الجروح النفسية التي تعمقت نفس الطفل، وولدت في حسن البحري - في وقت مبكر - الشعور بالوحدة والهجران والغربة. «وقد كان الطفل روحاً مرهقاً، ناعماً أصلاً، حنوناً، كسّر قلبه وصنّغ روحه، وصنّم حياته زوج أمه»^(٧).

وإذا كان هذا هو نمط الحياة التي ضح الشاعر عينيه عليها، واستفرقت نفسه تجاربها فاستقرت في أعماق وعيه ولا وعيه، وهو نمط فريد وتجارب غريبة، فقد التقت هذه التجارب الفاسية مع مواهب الفنى، وكانت مواهب غريبة وقوية وقرية الغور، ففضجت بها وتفجرت منذ وقت مبكر. وأعانه على ذلك ثقافته التراثية التي (عليها) بنهم الملهوف، فوقعت لدى الفنى في حافظة قوية دعمتها مواهبه الفنية، وأذنه الموسيقية المرفهة، وحساسيته الحادة، فكانت هذه العناصر كلها عذته في إحصاب نفسه وإغناء ثقافته، مما أصل لغته، وأثرى معجمه. وإذا لاحظنا الفترة الزمنية المبكرة التي نقدر أن مواهبه بدأت تتفتح فيها منذ منتصف الثلاثينات وأوائل الأربعينات، وهي فترة ازدهار الاتجاه الرومانتيكي في الشعر العربي الحديث، هذه الفترة التي

عقدت فيها أزهار الاتجاهات التجديدية لدى كل من عبد الرحمن شكري والعقاد والمازني في مصر، ولدى شعراء المهاجر الأمريكية الشاميين، ثم أثمرت هذه الأزهار بعد ذلك شعر من سُموا «جماعة أبوللو» رمزاً على اتجاه غالبية شعراء هذه الجماعة إلى الاتجاه الرومانتيكي في الشعر العربي الحديث ... إذا لاحظنا ذلك، فإننا لا بد أن ندرك كيف أن شاعراً موهوباً مثل حسن البحيري، يتشقق على نفسه في تفتح وحرية في أجواء فلسطين الثقافية آنذاك، وقد كانت قوية الاحتكاك بالأجواء الثقافية العربية بعامة، كان لا بد له أن يتسربل بالرومانتيكية التي غمرت نفسه وقلبه. ولذلك لم يكن غريباً أن يلقبه أحد رامي «شاعر الحب والجمال»، كما لم يكن غريباً أن يبيد هو ديوانه الأول إلى أحمد رامي، وأن يلقبه بدوره «أمير شعراء الوجدان»، و «شاعر شباب النيل».

وفي هذا الوقت من مطالع الأربعينات، حيث كان نجم حسن البحيري يأخذ في الزوغ، كان بعض شعراء فلسطين البارزين قد تألفت أنجُمهم ثم أفلت، بموتهم، وظل بعضهم الآخر تتألق أنجُمهم منذ منتصف الثلاثينات، فترة مد الثورة الشعبية، دون أن تطيع دواوينهم إلا في فترات متأخرة، بعد موت بعضهم، أو في فترة متأخرة من حياة بعضهم الآخر. أما حسن البحيري، فقد حالقه الحظ من هذه الناحية، على الرغم من تعاسة حياته وقسوتها، فرى له ثلاثة دواوين تطيع تبعاً في مصر في أعوام ١٩٤٣، ١٩٤٤، ١٩٤٦. وهذا هو ديوانه الأول «الأصائل والأسحار» يبنى طبعته الثانية في هذه الأيام اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وكانت لجنة الثقافة لنادي أنصار القضيلة في حيفا قد تبنت طبعته الأولى في مصر قبل اثنين وأربعين عاماً ونيف.

وإذا كنت، باغية والسرور، أقوم بهذه الدراسة في الديوان وهو يكاد يكتل، إذ أصبح عمر بعض قصائده في حدود خمسة وأربعين عاماً تمثلت خلالها أحصص محاولات التجديد والتحديث في شعرنا العربي المعاصر، فإني أرجو أن يأخذ القارئ ذلك في الحسبان ويعين الاعتبار، فنحن هنا نقف مع حسن البحيري في بدايات حياته الشعرية، بل في طفولته الشعرية. إننا ننظر إليه، وهو بيننا الآن، أطال الله عمره وأغزر عطاءه، عبر ما يقارب الخمسين سنة إلى الزواء .. كيف كان ؟ ما هو فكره الشعري في تلك المرحلة من طفولته الشعرية ؟ وما هي طبيعة طاقته الفنية ؟ وما هي أساليبه وقدراته التعبيرية ؟

يجد الشاعر، أي شاعر، أصدق الإجابات عن هذه المجموعة من الأسئلة التي يمكن أن يوجهها الشاعر نفسه إلى نفسه، كأنه في إجاباته هذه يفتح بصوت عالٍ عما يريد أن يقول بشعره، ويبين عن دوره في هذه الحياة، بل إنه يسجل ردوده بطريقة الفنية بإها. وما على الدارسين إلا أن يستنتجوا منها ما يدركونه من الحقيقة وطباع الأشياء وخصائصها لديه. مع العلم أن شعر الشاعر يسجل، بذلك، ما يلحق إجاباته وردوده تلك من تغير أو تطور من مرحلة إلى أخرى من مراحل حياته الفنية. وهو في كل حال أو مرحلة لا بد أن يتوفر له رؤية نافذة أو وجهة نظر وفلسفة واضحة، بغض النظر عن طبيعة هذه الرؤية أو الفلسفة، سواء رضيها بها وأعجبتا، أم لم تلق منها الرضا والإعجاب، فهو صاحب الرؤية من خلال حساسيته الخاصة، بحيث يتفرد بهذه الرؤية أو بسواها من خلال قدرته على إعادة تركيب رؤياه وإحساساته وتجاربه بالتعبير والكشف عن جوانبها الجديدة كما يحسها هو دون سواه، حتى إذا جلاها للناس نهبهم إلى الشعور بأنها كانت مستكنة في أغوار نفوسهم أو في أغوار العصر، ولكهم عاجزون عن التعبير عنها كما عبر الشاعر، وغير قادرين على الإحساس بها وكشفها كما أحس بها وكشفها الشاعر. ومن هنا تأتي فكرة الإعجاب بالشاعر والشعور بالدهشة أمام قدراته، بمدى قدرته على ذلك الكشف، ومهارته في هذا التعبير، وهما (قدرته على الإحساس والكشف، ومهارته في التعبير) من أبرز ما يتميز به الشاعر من آحاد الناس العاديين.

وليس غريباً، بل ربما كان من الطبيعي أن يمثل الديوان الأول للشاعر روحاً رومانتيكية سائدة في عالم الحب والطبيعة وأجواء العواطف الإنسانية في جمل أقسام الديوان. وتبدو قسمته واضحة إلى موضوعات الحب والتعصب وشكوى الحبيب، ويستغرق هذا القسم مع القسم الآخر الذي يتناول وصف بعض مفاتن الطبيعة في فلسطين، وما يمس في هذا القسم من ذكر المرأة والحب أكثر من ثلثي الديوان. ثم يأتي قسم يحتوي على أربع قصائد، ثلاث منها في رثاء صديق له حبيب، والرابعة في رثاء أحد شهداء الوطنية. وفي الديوان قسم يشتمل على مجموعة من الأناشيد الوطنية بالإضافة إلى عدد قليل من المقطوعات الإخوانية في التباهي والمداعبة والمباشطة.

وإذا كانت هذه الموضوعات تشكل أبرز معالم الغرض الشعري لدى حسن البحري في هذا الديوان، وهي كما يبدو موضوعات تقليدية في ذاتها، وكثيرة التداول في الشعر، فإنه يحسن

بنا أن نتساءل عن مضامين هذه الأغراض التي تناوھا ؟ أي عن الفكر الشعري الذي عبّر
به هذه الأغراض وأقامها عليه ؟ وعن الأساليب الفنية التي عبر بها عن هذا الفكر ؟

وللحديث عن هذا الموضوع لا بد أن نذكر بعض عناصر شاعريته وأن نستجمعها معاً
من أجل فهم الحقيقة وتوضيحها. فهذه الثقافة التراثية العميقة التي استقرت في ذهن الشاعر
وفي نفسه لعبت عنده حافظة قوية، ونفساً مرهفة الإحساس، وأذناً موسيقية فطّرت على حب
الإيقاع والنغم. وفي ظروف حياة الصبي كان من أمارات الموهبة وبروز الشخصية أن يجد
أمام نفسه وأمام الآخرين صورة الشاعر الجيد في التراث القديم، أي صورة القائل الفصيح
الذي يثبت قوة الحفظ وكثرة المحفوظ من التراث، والقدرة على إتقان القول والنظم من خلال
الاندماج في هذا الموروث بهدف إرضاء متلقيه أكثر من إرضاء نفسه، فهو يعبر للناس عما
في نفوسهم أكثر مما يعكس ذاته، ويعبر عما في نفسه. وهذه هي الصورة التراثية للشاعر
القادر على الارتجال والنظم في أي موضوع، وتقليد أي غرض. وهذا يعني في حقيقته الاعتماد
الكبير على المحفوظ التراثي وتقليده. وأكثر ما يتبدى ذلك لدى أي شاعر في مرحلة البدايات
وفرة الطفولة الشعرية. ولما كان حديثنا مقصوداً على هذه المرحلة عند حسن البحري من
خلال هذا الديوان، فإنه يصبح من المفهوم معنى قولنا هنا إن حسن البحري كان شاعراً
سلفياً تقليدياً أو أقرب إلى التقليدية في ديوان «الأصائل والأسحار»، دون أن يعني ذلك أنه
منفرد تماماً في السلفية والتقليد، بحيث يمكننا القول باختفاء شخصيته وفنائها في هذا الشعر.
حقاً لقد قلّد كثيراً من شعر التراث، وجرت في كثير من قصائده مياه كثيرة من الشعر القديم
والحديث، الكلاسيكي والرومانتيكي، ولكن ظل لشعره مع ذلك كله قدر لا بأس به من
روح حسن البحري الإنسان والشاعر، خصوصاً في موضوعي الحب والطبيعة، حيث عاش
كثيراً من جوانب حياته ونفسه. ويتسع هذا الجانب لديه في المستقبل، حيث عاش مجتمعه
وزمانه، فنعكس في شعره اللاحق كثيراً من نبض ذلك المجتمع، وروح ذلك الزمان بشكل
أكثر جلاء وواقعية، ولكن دون أن يضر جانب السلفية لديه، فإلى جانب حياته وحياته
مجتمعه، فقد عاش حسن، وبعمق، بثقافته التي أخذت عليه كثيراً من أقطار نفسه، وتسلمت
على مزاجه الفني وتكوينه الشعري.

في الأناشيد وقصائد الإخوانيات التي ضمنها هذا الديوان، وهي كلها لم تأخذ حيزاً كبيراً
فيها، فإن أبرز ما يبدو في الأناشيد هو النمط المثالي نموذج الفرد والحياة العريين من خلال

المبالغة في الحماسة المتأججة تمثيلاً مع روح الفترة التضالوية التي كانت تحكم الشعوب العربية، ومع ازدهار صناعة الأناشيد الوطنية :

يا لواء العرب يا رمز القدا	عش ودم واسلم على طول المدى
واراة خفلاً على رغم العدى	أنت، يا محور آمال الوطن !
أنت قد كللت ها	م الدهر بالغار الجيد ..
ورفعت الجند شأواً	طارفاً بعد تليد ..
... إن فينا كل مغوار بطل	وافر العزة مشحوذ المم
سيد علمه الصيد الأول	كيف يلقى الموت في ظلم العلم ^(٨)

أما في القصائد والمقطوعات الإخوانية، فليس فيها ما يلفت النظر سوى شيء من اللطف وحسن الالتفات المترتب على حميمية الصديق والوفاء وصفاء النفس والود والوداعة التي عرف بها حسن البحري. يقول مرتجلاً تحت عنوان «ياسمين» وقد كان ذات مساء جالساً مع الأستاذ الشيخ بدر الدين مراد في روضته، فقام الأستاذ إلى ياسمينه واقطف منها أزهاراً بغير أعصان، ملأ بها راحتي الشاعر، فأوحى إليه بهذه الأبيات :

ويا سمين ناضر	ناولنيه فحق شكرك
قلبتك .. ولحظتـه	فبدا لعيني فيه طهرك
وصمت منه إذ دنوت	أخيه، سرّاً يسـرك
ما ذاك عطر الياسمين	يذيعه، بل ذاك عطر ^(٩) ك

ويقول في حمام جاءت إلى بيت الأستاذ الشيخ بدر الدين مراد وابنت وكرها في جدار فوق روضته :

جاءتك تصفيك الوداد حالـم	فزعت إليك من الزمان الجائر
تخلدت محلك ملجأً أمنت به	كيد الليالي وهي جد غوادر
كيف اصطفتك؟ وعاشتك؟ وإنما الـ	إنسان شر مصاحب ومعاشر ا
لكنها علمت بأنك واحد	فينا بقلب في خلوعك ظاهر
رسمتك قبل حلوها برؤى النسي	فسمت إليك بشوقها المتوالس ^(١٠)

ومع هذه اللغات التلطيفية، يبدو الشاعر في قوله «رسمتك قبل» كأنه يستوحى قول أبي نواس بمدح الرشيد :

وأخفت أهل الشرك حتى إنه تخافتك النطف التي لم تخلق

فهو يستلهم من تلك الفكرة هذه الصورة الواحدة مع كثير من التحوير والتركيب.

وتجلى أبرز مظاهر التقليد في هذا الديوان في القصائد التي يقوفا الشاعر في المعارضة وفي الرثاء. ففي قصيدة «المجد المضاع»^(١١)، حيث تنتظم نفسه عاطفة العروبة من خلال مطالعة كتابي «رحلة إلى بلاد المجد المفقود» و «رحلتي إلى الأندلس»، نراه يستلهم كلاً من البحري وأحمد شوقي في سببتهما المعروفين، حتى ليكاد أحمد شوقي خاصة يبدو متجسداً في كل أبيات القصيدة. وكذلك نراه في معارضته التي يعلن عنها في تقديم قصيدة «نحية»^(١٢)، حيث يعارض فيها أبياتاً لابن الرومي في وصف روضة غناء.

وعلى الرغم من التفجع الصادق الذي يديه الشاعر في قصائد الرثاء التي ضمنها ديوانه هذا، فإن أنماط الرثاء التقليدية تتسلط على عواطفه وتوجه شاعريته. ولا بأس أن يأتي بجوانب التقليد هذه من شعرنا القديم أو الحديث، فهو يمزج بين هذه التأثيرات مزجاً يديه في موقف الخافق الذي يتقن صنعه، وإن كان فيها مقلداً، بعينه في ذلك صدق عواطفه وأحاسيسه التي يطن بها صنعه الخاذقة. وتدل هذه المواقف كلها على تمكن الشاعر واستعداده، وقدرته على استغلال طاقته اللغوية بالياسها على أفكار ومضامين تقليدية غالباً، وإن كان يعبر في بعض الأحيان عن إحساس صادق بالمصيبة والشعور بالكارثة والفجعة بموت المتوفى. يطالعنا في رثائه الشهيد (أحمد فارس) بيت المطلع في القصيدة متوجعاً في حرقة ألم، وقد فاضت دموعه وعواطفه صدفاً وتأثراً :

بدم الفؤاد يكرته وبأدمعي وبحرقتي شيعته وتوجعي

ولكنه سرعان ما يتحول به إلى رثاء رسمي تقليدي تظل من خلاله روح أحمد شوقي في رثاء (مصطفى كامل) بخاصة، حتى لينبي قصيدته القصيرة (ثمانية أبيات) بحساب الجمل على غرار شعراء عصر ما قبل النهضة الحديثة. وتحكمه فكرة التأريخ الشعري التي انتواها أصلاً أو وصل إليها بالنتيجة، فبلغته ذلك إلى صنعة العنوان «تاريخ ورثاء الشهيد أحمد فارس»^(١٣)

وحسن البحري صادق حقاً في رثائه، ولكن فكرة الصنعة والتقليد وبيان تأثره بالآخرين

بدو بوصوح في هذا الرثاء؛ فهو يكي عريبه اللذين رثاهما (أسعد إسماعيل عوص، وأحمد فارس) بدموع صادقة، حيث رثى أولهما في ثلاث قصائد فيها حرفة ولوعة وشعور قوي بالجميعه وقد وضع عنواناً عاماً لقصائد الرثاء هو «دموع» ولا بأس أن يكون رثاؤه دموعاً صادقة، ولكننا إذا طالعنا ديوان أستاذه في الرومانتيكية، الذي أعلى إعجابه الشديد به، أمير شعراء الوجدان على حد تعبير البحري نفسه، وقعا على قصيدتين في الرثاء، إحداها بعنوان «دمعني على عموده»، والثانية بعنوان «دمعة مكتومة»^(١٦)، فهل تجمعت دمعنا الأستاذ في العواوين لتشكلا قيصاً من دموع الشاعر التلميذ المتندى ؟

القصيدة الأولى في رثاء (أسعد إسماعيل عوص) وهي بعنوان «رثاء حبيب»^(١٧)، تبدو متأثرة ربماً عن القصيدتين الأخريين، وذلك لما يبدو فيها من مظهر انشائية والتأمل وقوة الاحتمال والصر على الكارثة الشخصية بالنسبة للشاعر. يبدو حسن البحري في هذه القصيدة أكثر خبرة وأكثر حكمة وتعملاً من سبه الرمي، كأنه يجمع في هذه القصيدة تجارب شعراء التجربة والحكمة السابقين من أحمد شوقي إلى البارودي وأبي فراس والسيدي، هو لم يكذب بتعدي العشرين، لا قبلاً، إن كان تعدادها، فيظهر صاحب تجربه طويلة وحكمة عظيمة في الحياة لا يمكن أن تتأتيا من هو في مثل سبه وحاله. ولكنها الثقافة التراثية العميقة الأثر تبدو على صاحبها وقد تريا بها في مظهر الجرب الحكيم.

بنات ليال ما تداركها عد	وأحداث دهر ما أحاط بها قيد
صبرت لما إذ أقصدتني سهامها	فروغها أني بها جبل طود !
ولاليتها لست الجفان، فرقها	على ندم قلب هو الحجر الصلد
فما لي أرى اليوم الأسى قطع الحشا	كأن لم يكن لي باحتيال الأسى عهد

وحسن في قصيدته الأخريين «حوى أسعد إسماعيل عوص عهد قبره» و «اعد صريح أسعد إسماعيل عوص» يتضح حقيقي عميق، وحسرة تفيض عاطفة ودموعاً، فالشاعر يشح وهو حزين عند قبر صديقه الحبيب، كأنه لا يكاد يصدق عيانه وفراقه، منحنياً إلى تقصير العروس (عجوه) «كامل» لسانه بذلك حيثان عواطفه وسرعة تدفقها في موج حزين وحسرة بالغة، يكاد يشبه في ذلك حسرة الأم وبوحها على قبر ابنها. لكن هذا الحزن لا يستأنس أن يفسر عند أسوار «عقل النوعي» فلا توحد هذه المشاعر أجراء القصيدة كلها تنور فيها وحده الصلاة والتجسس، إذ سرعان ما يتصل الشاعر من خط العاطفة المصحورة إلى خط العقل الملوع، فهو حزين

على عرار أحمد شوقي في رثاء والده مثلاً، يسائل المرنى عما وراء الموت :

ماذا وراء الموت، هل	صعب كهذا المتحرك
أم وحدة في ظلمة الر	من أهاجت صجرك ؟
أم عالم يملو به العا	دي له ما قد ترك ؟
حتى ليسى حدانة موته، ميمآله .	

أم حلتك يد البيل ويل ! ففقت أترك

أما القصيدة الثالثة، فهي أكثر قصائده في الرثاء اسجماً فيما بين أحرائها، وأنتها استكمالاً للوحدة الشعورية ولذلك جاء موعها داخياً وبشكل طبعي جعلها تبدو متناسكة في بيتها، مفعمة عن تجربة خاصة بصاحبها، وعن موقف خاص تجاه المرنى. وهي تعد بحق، تجربة مكررة تشر بإمكانات تبدو ناصحة لشاعر واعد. يقول فيها :

لست عليك مرآري	ثوب الأملى ومخالري
وتصفت بدم الجوى المضى	بقبلة طاهرى
يا أيما المفنى ورا	ء جنادل وحفالر
أفلا به شجو قلبك	صوب دمع ماطر *
متدافع .. فحشاشنى	فيه .. وذوب مواظرى ^(١٦)

وإذا كان الشاعر يؤطر قصائده وعواطفه بروح كلاسيكية تبرر من خلال هذا النمو الرصين الذي يخلقه بلمعته ومعقده ومثاليته، فإنه يخل هذه الأطر بعص الأحاسيس والمواقف الرومانتيكية التي تتمثل بهذه الحيوانات التي حرص بها هذه القصائد، وتقدمه قصيدته الأولى بقوله «أحى أسعد إسماعيل، إلى بشاشة الفردوس . إلى عروحة احمد » . فهذا الموقف في تعبد المثنوى انظر أو بشاشة الفردوس وعروحة الخلد يشع عن حقيقة عاطفة وتفكير رومانتيكيين واضحين بصر الشاعر في إلحاح حربى على إعلانها حيراً في الطبيعة التي ينج عنها الرومانتيكيون بقوة في حياتهم وفي شعرهم.

ورعنا كان من المظاهر الشكلية الخارجية لروح الرومانتيكية عند حسن البحري هذه الرغبة الملحة في تسجيل بعض الظروف والملامسات التي كان يظم فيها كثيراً من قصائده، كالرمان،

دقيقاً أحياناً بالساعة، ثم بالتاريخ الهجري وما يوافقه من التاريخ الميلادي في بعض الأحيان، وكذلك، مع الإشارة أحياناً إلى بعض الملابس اعيطه عوقف النظم (١٧) ومن هذه المظاهر كذلك إهداء هذا الديوان إلى الشاعر (أحمد رامي)، أمير شعراء الوجدان، كما أحب البحري أن يلقبه، فقد جاء في كلمة الإهداء :

«إلى من حرك أوتار القلوب، وحمل الأرواح إلى عالم الأماني والأحلام إلى أمير شعراء الوجدان، الأستاذ أحمد رامي أرفع هذا الشعر» (١٨)

ويبدو بوضوح أن هذا الأهداء مستوحى من مقطوعة شعرية جاءت بمثابة الإهداء لديوان أحمد رامي سنة ١٩١٧، يقول فيها :

ومهيض وحي أشعاري	إلى عراب أفكار
ك بالأشجان أوتاري	إلى القلب الذي حرّ
فتى طلي وأوطاري (١٩)	إلى الروح التي أحبت

ويتضح كذلك أن متابعة حسن البحري لأحمد رامي، أمير شعراء الرومانتيكية والوجدان في رأيه، قد تعدت ذلك حتى إلى اختبار عنوان ديوانه هذا «الأصائل والأسحار»، حيث نجد الكلمتين تترددان أكثر من مرة في ديوان أحمد رامي. فهل يمكن أن يكون عنوان ديوان البحري مستلهماً من بعض شعر أمير شعراء الوجدان ؟

ربما ودون شك، فإن العنوان أهمية أساسية في تحديد الدلالة على محي المدع الفكري والعاطفي في العمل الأدبي، وعلى اتجاهه الفني والأسوي؛ فالعنوان كما يقول د شكري عباد وهو أول ما يلقاه القارئ، من العمل الأدبي هو الإشارة الأولى التي يتوصلها إليه الشاعر أو الكاتب . إنه البدء الذي يمتد العمل الأدبي إلى مبدعه .. ربما اعتمد الشاعر على العنوان في تحديد مفتاح العم الذي يسي عليه قصيدته (٢٠) وربما تضمنت أهمية هذه الدلالة في هذا الديوان من خلال عنوانه «الأصائل والأسحار»، مما يحمل التعبير بكل من لفظيته مرة، وبإضافة إحداها إلى الأخرى مرة أخرى واللفظان هما دالتهما الرومانتيكيتين مما تجمعان به الأحاسيس الإنسانية في اليوم الإنساني من كلا طرفيه. وقد بدا حرص الشاعر على الإشارة إلى وقت نظم بعض قصائده في أوقات الأصيل أو نحو ذلك، أو في أوقات السحر ونحوه أيضاً، بالإضافة إلى إشرانه إلى وقت نظم قصائده أخرى في منتصف الليل أو في أوائل الربيع أو ما إلى ذلك.

وتأتي عوالمات القصائد في الشعر الوجداني وشعر الطبيعة لديه تتؤكد هذه الدلالة وتلت
الأهبة، فهي مدحجبة أحقية سعاد إلى جوهر فكرته والتشعل في أحوالها من موقفه الخاص،
وبطريقته الفنية، وبأدواته التعبيرية ولا بأس ها من ذكر بعض هذه العوالمات (بيل وفجر،
ساية، رشا، جمال، صيف، لا تنس البائي، عريم، طوى البائي، الأحلام، إيف، عيون،
يسوع، روضة، جدول، معاد الفوى، باظم) ^١ هذه القصائد وسواها كثير، بشكل (٢١١)
موسوع الحب وأشجانه، والمرأة، وشكوى الحبيب وصدوده، ومرح ذلك كنه أحبنا ببعض
مظاهر الطبيعة أسس الفكر الشعري والأحاسيس الفنية لدى حسن البحري.

ويبدو شاعرا، بشكل عام في هذه القصائد في صورة الحب المحروم القابع حرمانه! فهو
يشكو دائما حدود الحبيب ويعوره وقسوته على انعم من يلقه هو به وشكوى حوى الحب
وأشجانه، ومن ها فهو يعرض دائما أحلام الفوى وجراحات الأسي، فيبكي على سقمه،
ويشكو مواجهه مرة إلى الصورة، وأخرى إلى الصبغة، ومع ذلك، فهو يتأني ببقاء الحبيب
حتى ليكنمى ببقائه أو ببقاء طبعه في الأحلام.

في قصيدة (لا تنس اللب) يجسد موقفه من حدود الحب من خلال نفس حرية مكسرة
أعاد تقصير الحر بها (محرور الزمل) عن إصهار قلعه الخرب وسرعة أنعاسه واضطرابه،
وأعانت القافة السية المطلقة وترتيب الأبيات، بما يور روح اموشحة وأنعاسها، على خلق
حو عاني رقيق وعميق التأثير، خصوصاً من خلال المذات المتلاحقة المعامرة التي يستحضر
حوها في ذهن صورة مرح أرعب من الضم يستسفي بأصواته المتلاحقة وصل الأم وعطف
رفها :

لي حبيب عد عي
وتولى وقا

بات لي دنيا الألمانية
ناعماً متأنا

وأنا والوجد دالي
لا أرى لي مؤننا

أنا أجني من نواه
الشوك يدمي الأنفنا

وهو يحيى من أزا
هبر الأماني نرجسا

يا حياً أليس الأيا
م ما قد ألبا

وكنا جمعي من
ألواب سقمي ما كبا

لا تظفر الليالي
مرها يسي الأسي

.. كل شيء من فؤاد
المراء يوماً يُتسى

غير أحلام الهوى ..
وجراحات الأسي!! (٢٦)

وتنوع موقف الشاعر تجاه الحبيب العادر القاسي، وأكثر ما يبدو في صورة الصابر الذي يكابد حرقه الشوق وبلاء السقم (٢٧) ويتأسى أحياناً بقاء حبيب أو يسترارة طبعه، فهو بام رحمة مرور دنت الطيف في أحلامه. ويتحرراً مرة فحين سلوته لما كان في الأيام الخوالي ليدنق الحبيب بذلك صاب مرفقه، ويسقيه ألواناً من المرارة (٢٨)

ولا بأس في هذا التنوع، ولكن العريب أن يبدو في بعض المواقف في مظهر الضعف والعجز والتافس الذي لا يوصى به «صون» براه بتصاعد في إظهار موقف الحبيب إلى درجة الحياة العلنية، ومع ذلك بعض الشاعر ارتعاه بهذا الحب ونسكه به :

ففي قلبي المتضاع ما هو عالم وفي قلبه المجهول ما لست أعرف
تحمل قلبي الوجد والشوق وحده وباتت به نار الصباة تعصف
وبات الذي أضنى الفؤاد من الهوى غلياً أما في الحب يا قوم مصف ؟!

ويكشف في قصيدة «هوى الباق» أن الحبيب قد سبه وملأ قلبه من حب شخص آخر
ونسيت أيامي وطبعك لم يزل بين الدموع مسلماً ومودعا
أملأت قلبك من سواي ولم أدع يوماً لعيرك في الحشاشة موضعاً

غالبت من كثر الرماح وفرّه
فسيّهن وما أرى غير الهوى
غيراً بكى بها الزمان توجعاً
شيئاً تأصل في الحشا وتجعاً

وقد تبدو مثل هذه الأخوان في النفس الإنسانية بما يميل عشاء النفس إلى رصده وفهمه في سبي البشر، ولكن لا يعتقد أنه يمكن أن يبلغ الأمر صاحب الحقيقي حداً يتجسّد به مثل هذا الأمر فدعو لتحيب أن يحقّ الله رجاءه في حبه الخديده في الوقت الذي يسمه فيه بالقدر والحياة. يقول في قصيدة «عشرة» :

وأراها عتاهها	حقق الله رجاءها
حلب .. وثقت عراها	عشرة يتكلم، بما
وردي .. وآسي وسفاها	جفف الدهر ندى
هامي .. وأحلامي بناها	وعلى أنفاس أو
نفسى هواها .. وماها (٢٥)	كنت يا غادر من

وتصير الأمر عدي لا يخرج عن كون كثير من هذا الشعر لا يعبر عن تجارب حقيقية وقعت للشاعر فعلاً، وإنما هو نخل لتجارب ومواقف إنسانية من خلال المصنوع الغريب من التراث، مع بعض الإضافات للشحيلة والتصرف الذاتي، كأنّ الشاعر يقوم بدور تدريسي يصوغ خلاله بعض المعاني والمواقف. وهذا يمكن أن يقول إنه يتفح هذا الدور من هذه الساحة، ويوظف له قدرة لغوية باهرة تستمع كثيراً من أصالة التراث وحرارة اللغوية.

وعلى الرغم من هذه العاقبة الشعرية التي تحملها حسن الحيزي في هذه المرحلة، مرحلة طفولته الشعرية، وقد كانت هذه الطاقة ترشحه لدور أكثر اقتداراً واستملاً في التصرف، فإن المرأة لديه ظلت في صورتها الحسية تبدو كما هي في التنفيذ المجهود :

قمر المنير إذا تبدي	يا طلعة أسى من الـ
والغصون الضرع قدّا ٢	أين العرلة منك لحظاً

وفي قصيدة أخرى يخطبها قائلاً :

فخلف فيها أثر المزاج	كأن الورد داعب وجتها
صفاء السور من فجر الصباح (٢٦)	والقى الياسمين بعارضها

وإلى جانب هذه الصور التقليدية، فإننا نلمس مشاعر تنمى إنسانية، وأحاسيس معنوية شديدة تركي شاعرنا المبتدئ، في هذا الديوان لإغناء شعره، وإثراء غنائه المرهقة، فراء بهسد بأحاسيسه صوراً قاتنة من العلاقة بين الحبيب وبين بعض مظاهر الطبيعة من أنسام، أو طير أو فراش أو رياض غناء :

ولا تشاكى الطير وجدا	لولاك ما غشى النسيم
لك ما بها ألماً .. وسهدا	ورق الحمام فصلت
وجوى بأضلعها استبدا	وشكتك ساجدة أسى
ردت النهى غيلاً .. ورزدا	باربة الأحلام أو
عنك ما أخطى .. وأهدى	... حل النسيم إلى القراشة
سقيما محرراً .. وشهدا ^(٢٧)	فأتت إلى شفتيك تد

ومهما بدا في شعر حسن الوجداني من مظاهر التقليد، يظل يبرز فيه جانب مهم من الحركة والتشخيص والحقة والرشاقة في التعبير والتصوير، وله في ذلك لفتات بارعات يغنيها بنغمات شجية محبة :

وإذا خفت على
ر مصون .. أن ياحا
أبسى الطيف من الأ
حلام سراً .. ووشاحا
وابشيه في رؤى الو
هم .. مساء .. أو صباحا
إن لي بالطيف لو
تدوين أنسا .. ومراحا^(٢٨)

وهو يقدم قصيدته «ليل وفجره» في مفتتح الديوان في تدفق نغمي وموسيقى مرع يستحضر في الذهن والنفس روح الموشحة الأندلسية بموسيقاها ورقتها وشغافيتها الغنائية، وتقطيعها وتنويع فانيها :

طاف لي من عهدك الماضي البعيد طائف أسيع من سقم برودي

فإذا بالدم يجري في حدودي

وبدا لي حلم هاتيك العهد

حبر النجم مصابي

وبكى الليل لما بي

لؤلؤعي ... لعذابي

لدموعي ... لشابي

وصفا العيش وأحلام الليالي

بين هجر .. وصدود .. ووصال

وتذكرت أماني الخوالي

وقضيت الليل في دنيا خيالي

أين أيام التذاتسي

أين أحلام الأمانسي

أين مني .. من شجالي

هاج حزلي.. وولاتسي. (٢٩)

ويتحقق البحري درجة كبيرة من الإبداع في شعره عندما يمزج وجدانياته مع طبيعة بلاده، فيناجي عيون الماء تحت ظلال الأيكة، وبين كيف تسري أحزانه وأشواقه، إذ يقم أعراس الطبيعة، فيلتقي فيها الزهر والطيور والعشب والغصون في امتزاج نشط وحي لمظاهر الطبيعة، ويجزَع ذلك كله بشيء مما يسقطه من أحزانه عليها. وذلك كله من خلال خيال يتكوى فيه عل المنظر الطبيعي الحي، وبغنية بتعدد الاحتمالات النفسية والعقلية :

سَريمت عني أحزاني .. وأشواقسي

غنت، وأنت به الندمان .. والسائي ؟

عل حصي كجوى الأحشاء .. صفاق

قاس وما أنا من تصريفه لاق ١٢ (٣٠)

يا أعياناً تحت ظل الأيكة دافقة

هل قام للزهر عرس فالطيور له

... أم أنت يا أعياناً فاضت مدامعها

أشجاك هذا الذي لاقت من زمن

ويمكننا أن نلاحظ كيف تستحيل الطبيعة في شعر حسن البحري، كما في كثير من شعر الشعراء في فلسطين عموماً، إلى مظهر فني أعاد من خلال الإحساس بالتهديد المسلط عل الوطن والناس في تلك الأيام، وبالحرمان الذي فرض عليهم عن بعد، ولذلك فهم يصفون بلادهم ونبتها وطبيعتها بهذه الروح.

وبعجب المتأمل في شعر حسن البحري من هذه القدرة اللغوية الخلاقة التي سيطر بها

على مواقفه وعلى شعره، حتى التقليدي منه، بحيث سخر كل طاقاته اللغوية والموسيقية من أجل خلق هذه نماذج من الشعر الذي يستغرب ممن هو في مثل سن حسن وظروفه. ولربما كانت ظروفه هي التي شحلت فيه هذه القدرات، وصقلت تلك المواهب وأنضجتها منذ مرحلة طفولته الشعرية.

وفي هذا الديوان مجموعة من القصائد الموسقة التي تستهدي من يلج أفناءها بمفاتيح الألحان يفتح بها كنوز النغم الوداع الحزين كي ينشرها في الآفاق :

كلما نامت عيون الرقبا	وحلا في الليل للقلب الخيال
عادت الذكرى بماض ذهبها	وبدا طيفك في ثوب الدلال
فأناجي الطيف في حلو الغزل	
وفؤادي بين يأس وأمل	
وإذا قمت له أشكو الجوى	ترك القلب بفصات الأبن
	يقطع الليل وآلام الحين
وإذا البدر على الأفق خطر	ضحك النهر لأنوار القمر
وبدا النطل بأكام الزهر	لازوردا .. صف في ملك در ..

وهكذا يظل كثير من هذا الشعر، بما يحمل من سمات إنسانية، معلماً من معالم الثقافة الوطنية التي تجعل من حق أصحابه أن يعتزوا به ويفخروا فخراً واعتزازاً وطنيين، بصفته نموذجاً من نماذج تفوقهم الإبداع، وشكلاً ضمن أشكال هويتهم الوطنية، لأنهم، على حد تعبير محمود درويش، يجدون فيه ماضيهم ومستقبلهم وحينهم. والشعر، كما يقول محمود، وطن فلسطيني مبني بالكلمات، فطوى للشعراء الحقيقين، وحسن البحوي واحد من أساتذة الشعر الفلسطيني، تعلمه وحذقه ونضج بين يديه الطريتين وهو في مرحلة طفولته الشعرية.



المواضي

- (١) من بحارها الكتاب: الشعر في مروجان ثنائي فلسطيني أقيم في حسانكي ببلدته في مطلع شهر أيار (مايو) ١٩٨٥، شعر جريدة «الشرق الأوسط» عدد ٢٣٩١ السنة السابعة: الأمد ١٩٨٥/٥/١٩ صفحة ٨.
- (٢) شعر في مجلة «شؤون فلسطينية» - بيروت، عدد ١٢٥ - نيسان (أبريل) ١٩٨٢: ١١٨ - ١٢٨.
- (٣) شعر، مطبوعة دار الحياة - دمشق - ١٩٧٥.
- (٤) إصدار دولة الأولى: «الأصائل والأسماء» عن شركة الفن الطابعة - القاهرة، سنة ١٩٦٣.
- وإصدار دولة الثاني: «فروع الزرع» عن شركة الفن الطابعة - القاهرة، سنة ١٩٦٤.
- وإصدار دولة الثالث: «أسماء القصص» عن شركة الفن الطابعة - القاهرة، سنة ١٩٨٩.
- (٥) إصدار ديوان «حيفا في سواد الحزن» عن مطابع أوقست العلمي في دمشق عام ١٩٧٢.
- و«ديوان «القصص» التي» عن مطبعة دار الحياة في دمشق عام ١٩٧٩.
- و«ديوان «مطلال الجبل» عن مطبعة دار الحياة عام ١٩٨١.
- و«ديوان «الأبرق القضاة» عن مطبعة دار الحياة عام ١٩٨٢.
- و«ديوان «بارك الزهر» عن دار الفكر بدمشق عام ١٩٨٣.
- (٦) شعر في ذلك بحث «قصود بين الدلائل والتبسيط في قصيدة حسن البحري» - دراسات لسانية علمية - مجلة «الأنثروبولوجيا» - عدد ١٦٤ - كانون أولي ١٩٨٤: ٩٦ - ٧٥ - بيروت: كساب.
- (٧) شعر، كتاب «علمية وشعر» حيفا والبحري: ٦١.
- (٨) شعر، الديوان: ١٢٥ - «لغيد» بالقاهرة.
- (٩) (١٠، ٩) - الديوان: ٨٢.
- (١١) ج ١: ٨٩.
- (١٢) ج ١: ٧٤.
- (١٣) الديوان: ٦٤.
- (١٤) شعر ديوان أحد زعمي - طبع بدار الكتاب العربي، مصر سنة ١٩٦٧: ١٢، ٨٢.
- (١٥) الديوان: ٥٧.
- (١٦) الديوان: ٦٠ - ٦٣.
- (١٧) شعر، تقديم الشاعر لكون من قصائده في جيب حوزة.
- (١٨) شعر، الديوان: ٧.
- (١٩) شعر ديوان أحد زعمي - طبع بدار الكتاب العربي، مصر سنة ١٩٦٧: ٣.
- (٢٠) مدخل إلى علم الأنساب - ج ١: «دار العلوم للطباعة والنشر» - (الرياض) ١٤٠٦، ١٩٨٢: ٧٤.
- (٢١) الديوان: الصفحات: ١٠، ١٨، ٢٠، ٢٢، ٢٤، ٢٦، ٢٨، ٣٢، ٣٤، ٣٦، ٣٨، ٤٢، ٤٤، ٤٦، ٤٨، ٥٢، ٥٤، ٥٦، ٥٨، ٦٠، ٦٢، ٦٤، ٦٦، ٦٨، ٧٠، ٧٢، ٧٤، ٧٦، ٧٨، ٨٠، ٨٢، ٨٤، ٨٦، ٨٨، ٩٠، ٩٢، ٩٤، ٩٦، ٩٨، ١٠٠، ١٠٢، ١٠٤، ١٠٦، ١٠٨، ١١٠، ١١٢، ١١٤، ١١٦، ١١٨، ١٢٠، ١٢٢، ١٢٤، ١٢٦، ١٢٨، ١٣٠، ١٣٢، ١٣٤، ١٣٦، ١٣٨، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٤، ١٤٦، ١٤٨، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٤، ١٥٦، ١٥٨، ١٦٠، ١٦٢، ١٦٤، ١٦٦، ١٦٨، ١٧٠، ١٧٢، ١٧٤، ١٧٦، ١٧٨، ١٨٠، ١٨٢، ١٨٤، ١٨٦، ١٨٨، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٤، ١٩٦، ١٩٨، ٢٠٠، ٢٠٢، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢٠٨، ٢١٠، ٢١٢، ٢١٤، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢٢، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٢٨، ٢٣٠، ٢٣٢، ٢٣٤، ٢٣٦، ٢٣٨، ٢٤٠، ٢٤٢، ٢٤٤، ٢٤٦، ٢٤٨، ٢٥٠، ٢٥٢، ٢٥٤، ٢٥٦، ٢٥٨، ٢٦٠، ٢٦٢، ٢٦٤، ٢٦٦، ٢٦٨، ٢٧٠، ٢٧٢، ٢٧٤، ٢٧٦، ٢٧٨، ٢٨٠، ٢٨٢، ٢٨٤، ٢٨٦، ٢٨٨، ٢٩٠، ٢٩٢، ٢٩٤، ٢٩٦، ٢٩٨، ٣٠٠، ٣٠٢، ٣٠٤، ٣٠٦، ٣٠٨، ٣١٠، ٣١٢، ٣١٤، ٣١٦، ٣١٨، ٣٢٠، ٣٢٢، ٣٢٤، ٣٢٦، ٣٢٨، ٣٣٠، ٣٣٢، ٣٣٤، ٣٣٦، ٣٣٨، ٣٤٠، ٣٤٢، ٣٤٤، ٣٤٦، ٣٤٨، ٣٥٠، ٣٥٢، ٣٥٤، ٣٥٦، ٣٥٨، ٣٦٠، ٣٦٢، ٣٦٤، ٣٦٦، ٣٦٨، ٣٧٠، ٣٧٢، ٣٧٤، ٣٧٦، ٣٧٨، ٣٨٠، ٣٨٢، ٣٨٤، ٣٨٦، ٣٨٨، ٣٩٠، ٣٩٢، ٣٩٤، ٣٩٦، ٣٩٨، ٤٠٠، ٤٠٢، ٤٠٤، ٤٠٦، ٤٠٨، ٤١٠، ٤١٢، ٤١٤، ٤١٦، ٤١٨، ٤٢٠، ٤٢٢، ٤٢٤، ٤٢٦، ٤٢٨، ٤٣٠، ٤٣٢، ٤٣٤، ٤٣٦، ٤٣٨، ٤٤٠، ٤٤٢، ٤٤٤، ٤٤٦، ٤٤٨، ٤٥٠، ٤٥٢، ٤٥٤، ٤٥٦، ٤٥٨، ٤٦٠، ٤٦٢، ٤٦٤، ٤٦٦، ٤٦٨، ٤٧٠، ٤٧٢، ٤٧٤، ٤٧٦، ٤٧٨، ٤٨٠، ٤٨٢، ٤٨٤، ٤٨٦، ٤٨٨، ٤٩٠، ٤٩٢، ٤٩٤، ٤٩٦، ٤٩٨، ٥٠٠، ٥٠٢، ٥٠٤، ٥٠٦، ٥٠٨، ٥١٠، ٥١٢، ٥١٤، ٥١٦، ٥١٨، ٥٢٠، ٥٢٢، ٥٢٤، ٥٢٦، ٥٢٨، ٥٣٠، ٥٣٢، ٥٣٤، ٥٣٦، ٥٣٨، ٥٤٠، ٥٤٢، ٥٤٤، ٥٤٦، ٥٤٨، ٥٥٠، ٥٥٢، ٥٥٤، ٥٥٦، ٥٥٨، ٥٦٠، ٥٦٢، ٥٦٤، ٥٦٦، ٥٦٨، ٥٧٠، ٥٧٢، ٥٧٤، ٥٧٦، ٥٧٨، ٥٨٠، ٥٨٢، ٥٨٤، ٥٨٦، ٥٨٨، ٥٩٠، ٥٩٢، ٥٩٤، ٥٩٦، ٥٩٨، ٦٠٠، ٦٠٢، ٦٠٤، ٦٠٦، ٦٠٨، ٦١٠، ٦١٢، ٦١٤، ٦١٦، ٦١٨، ٦٢٠، ٦٢٢، ٦٢٤، ٦٢٦، ٦٢٨، ٦٣٠، ٦٣٢، ٦٣٤، ٦٣٦، ٦٣٨، ٦٤٠، ٦٤٢، ٦٤٤، ٦٤٦، ٦٤٨، ٦٥٠، ٦٥٢، ٦٥٤، ٦٥٦، ٦٥٨، ٦٦٠، ٦٦٢، ٦٦٤، ٦٦٦، ٦٦٨، ٦٧٠، ٦٧٢، ٦٧٤، ٦٧٦، ٦٧٨، ٦٨٠، ٦٨٢، ٦٨٤، ٦٨٦، ٦٨٨، ٦٩٠، ٦٩٢، ٦٩٤، ٦٩٦، ٦٩٨، ٧٠٠، ٧٠٢، ٧٠٤، ٧٠٦، ٧٠٨، ٧١٠، ٧١٢، ٧١٤، ٧١٦، ٧١٨، ٧٢٠، ٧٢٢، ٧٢٤، ٧٢٦، ٧٢٨، ٧٣٠، ٧٣٢، ٧٣٤، ٧٣٦، ٧٣٨، ٧٤٠، ٧٤٢، ٧٤٤، ٧٤٦، ٧٤٨، ٧٥٠، ٧٥٢، ٧٥٤، ٧٥٦، ٧٥٨، ٧٦٠، ٧٦٢، ٧٦٤، ٧٦٦، ٧٦٨، ٧٧٠، ٧٧٢، ٧٧٤، ٧٧٦، ٧٧٨، ٧٨٠، ٧٨٢، ٧٨٤، ٧٨٦، ٧٨٨، ٧٩٠، ٧٩٢، ٧٩٤، ٧٩٦، ٧٩٨، ٨٠٠، ٨٠٢، ٨٠٤، ٨٠٦، ٨٠٨، ٨١٠، ٨١٢، ٨١٤، ٨١٦، ٨١٨، ٨٢٠، ٨٢٢، ٨٢٤، ٨٢٦، ٨٢٨، ٨٣٠، ٨٣٢، ٨٣٤، ٨٣٦، ٨٣٨، ٨٤٠، ٨٤٢، ٨٤٤، ٨٤٦، ٨٤٨، ٨٥٠، ٨٥٢، ٨٥٤، ٨٥٦، ٨٥٨، ٨٦٠، ٨٦٢، ٨٦٤، ٨٦٦، ٨٦٨، ٨٧٠، ٨٧٢، ٨٧٤، ٨٧٦، ٨٧٨، ٨٨٠، ٨٨٢، ٨٨٤، ٨٨٦، ٨٨٨، ٨٩٠، ٨٩٢، ٨٩٤، ٨٩٦، ٨٩٨، ٩٠٠، ٩٠٢، ٩٠٤، ٩٠٦، ٩٠٨، ٩١٠، ٩١٢، ٩١٤، ٩١٦، ٩١٨، ٩٢٠، ٩٢٢، ٩٢٤، ٩٢٦، ٩٢٨، ٩٣٠، ٩٣٢، ٩٣٤، ٩٣٦، ٩٣٨، ٩٤٠، ٩٤٢، ٩٤٤، ٩٤٦، ٩٤٨، ٩٥٠، ٩٥٢، ٩٥٤، ٩٥٦، ٩٥٨، ٩٦٠، ٩٦٢، ٩٦٤، ٩٦٦، ٩٦٨، ٩٧٠، ٩٧٢، ٩٧٤، ٩٧٦، ٩٧٨، ٩٨٠، ٩٨٢، ٩٨٤، ٩٨٦، ٩٨٨، ٩٩٠، ٩٩٢، ٩٩٤، ٩٩٦، ٩٩٨، ١٠٠٠، ١٠٠٢، ١٠٠٤، ١٠٠٦، ١٠٠٨، ١٠١٠، ١٠١٢، ١٠١٤، ١٠١٦، ١٠١٨، ١٠٢٠، ١٠٢٢، ١٠٢٤، ١٠٢٦، ١٠٢٨، ١٠٣٠، ١٠٣٢، ١٠٣٤، ١٠٣٦، ١٠٣٨، ١٠٤٠، ١٠٤٢، ١٠٤٤، ١٠٤٦، ١٠٤٨، ١٠٥٠، ١٠٥٢، ١٠٥٤، ١٠٥٦، ١٠٥٨، ١٠٦٠، ١٠٦٢، ١٠٦٤، ١٠٦٦، ١٠٦٨، ١٠٧٠، ١٠٧٢، ١٠٧٤، ١٠٧٦، ١٠٧٨، ١٠٨٠، ١٠٨٢، ١٠٨٤، ١٠٨٦، ١٠٨٨، ١٠٩٠، ١٠٩٢، ١٠٩٤، ١٠٩٦، ١٠٩٨، ١١٠٠، ١١٠٢، ١١٠٤، ١١٠٦، ١١٠٨، ١١١٠، ١١١٢، ١١١٤، ١١١٦، ١١١٨، ١١٢٠، ١١٢٢، ١١٢٤، ١١٢٦، ١١٢٨، ١١٣٠، ١١٣٢، ١١٣٤، ١١٣٦، ١١٣٨، ١١٤٠، ١١٤٢، ١١٤٤، ١١٤٦، ١١٤٨، ١١٥٠، ١١٥٢، ١١٥٤، ١١٥٦، ١١٥٨، ١١٦٠، ١١٦٢، ١١٦٤، ١١٦٦، ١١٦٨، ١١٧٠، ١١٧٢، ١١٧٤، ١١٧٦، ١١٧٨، ١١٨٠، ١١٨٢، ١١٨٤، ١١٨٦، ١١٨٨، ١١٩٠، ١١٩٢، ١١٩٤، ١١٩٦، ١١٩٨، ١٢٠٠، ١٢٠٢، ١٢٠٤، ١٢٠٦، ١٢٠٨، ١٢١٠، ١٢١٢، ١٢١٤، ١٢١٦، ١٢١٨، ١٢٢٠، ١٢٢٢، ١٢٢٤، ١٢٢٦، ١٢٢٨، ١٢٣٠، ١٢٣٢، ١٢٣٤، ١٢٣٦، ١٢٣٨، ١٢٤٠، ١٢٤٢، ١٢٤٤، ١٢٤٦، ١٢٤٨، ١٢٥٠، ١٢٥٢، ١٢٥٤، ١٢٥٦، ١٢٥٨، ١٢٦٠، ١٢٦٢، ١٢٦٤، ١٢٦٦، ١٢٦٨، ١٢٧٠، ١٢٧٢، ١٢٧٤، ١٢٧٦، ١٢٧٨، ١٢٨٠، ١٢٨٢، ١٢٨٤، ١٢٨٦، ١٢٨٨، ١٢٩٠، ١٢٩٢، ١٢٩٤، ١٢٩٦، ١٢٩٨، ١٣٠٠، ١٣٠٢، ١٣٠٤، ١٣٠٦، ١٣٠٨، ١٣١٠، ١٣١٢، ١٣١٤، ١٣١٦، ١٣١٨، ١٣٢٠، ١٣٢٢، ١٣٢٤، ١٣٢٦، ١٣٢٨، ١٣٣٠، ١٣٣٢، ١٣٣٤، ١٣٣٦، ١٣٣٨، ١٣٤٠، ١٣٤٢، ١٣٤٤، ١٣٤٦، ١٣٤٨، ١٣٥٠، ١٣٥٢، ١٣٥٤، ١٣٥٦، ١٣٥٨، ١٣٦٠، ١٣٦٢، ١٣٦٤، ١٣٦٦، ١٣٦٨، ١٣٧٠، ١٣٧٢، ١٣٧٤، ١٣٧٦، ١٣٧٨، ١٣٨٠، ١٣٨٢، ١٣٨٤، ١٣٨٦، ١٣٨٨، ١٣٩٠، ١٣٩٢، ١٣٩٤، ١٣٩٦، ١٣٩٨، ١٤٠٠، ١٤٠٢، ١٤٠٤، ١٤٠٦، ١٤٠٨، ١٤١٠، ١٤١٢، ١٤١٤، ١٤١٦، ١٤١٨، ١٤٢٠، ١٤٢٢، ١٤٢٤، ١٤٢٦، ١٤٢٨، ١٤٣٠، ١٤٣٢، ١٤٣٤، ١٤٣٦، ١٤٣٨، ١٤٤٠، ١٤٤٢، ١٤٤٤، ١٤٤٦، ١٤٤٨، ١٤٥٠، ١٤٥٢، ١٤٥٤، ١٤٥٦، ١٤٥٨، ١٤٦٠، ١٤٦٢، ١٤٦٤، ١٤٦٦، ١٤٦٨، ١٤٧٠، ١٤٧٢، ١٤٧٤، ١٤٧٦، ١٤٧٨، ١٤٨٠، ١٤٨٢، ١٤٨٤، ١٤٨٦، ١٤٨٨، ١٤٩٠، ١٤٩٢، ١٤٩٤، ١٤٩٦، ١٤٩٨، ١٥٠٠، ١٥٠٢، ١٥٠٤، ١٥٠٦، ١٥٠٨، ١٥١٠، ١٥١٢، ١٥١٤، ١٥١٦، ١٥١٨، ١٥٢٠، ١٥٢٢، ١٥٢٤، ١٥٢٦، ١٥٢٨، ١٥٣٠، ١٥٣٢، ١٥٣٤، ١٥٣٦، ١٥٣٨، ١٥٤٠، ١٥٤٢، ١٥٤٤، ١٥٤٦، ١٥٤٨، ١٥٥٠، ١٥٥٢، ١٥٥٤، ١٥٥٦، ١٥٥٨، ١٥٦٠، ١٥٦٢، ١٥٦٤، ١٥٦٦، ١٥٦٨، ١٥٧٠، ١٥٧٢، ١٥٧٤، ١٥٧٦، ١٥٧٨، ١٥٨٠، ١٥٨٢، ١٥٨٤، ١٥٨٦، ١٥٨٨، ١٥٩٠، ١٥٩٢، ١٥٩٤، ١٥٩٦، ١٥٩٨، ١٦٠٠، ١٦٠٢، ١٦٠٤، ١٦٠٦، ١٦٠٨، ١٦١٠، ١٦١٢، ١٦١٤، ١٦١٦، ١٦١٨، ١٦٢٠، ١٦٢٢، ١٦٢٤، ١٦٢٦، ١٦٢٨، ١٦٣٠، ١٦٣٢، ١٦٣٤، ١٦٣٦، ١٦٣٨، ١٦٤٠، ١٦٤٢، ١٦٤٤، ١٦٤٦، ١٦٤٨، ١٦٥٠، ١٦٥٢، ١٦٥٤، ١٦٥٦، ١٦٥٨، ١٦٦٠، ١٦٦٢، ١٦٦٤، ١٦٦٦، ١٦٦٨، ١٦٧٠، ١٦٧٢، ١٦٧٤، ١٦٧٦، ١٦٧٨، ١٦٨٠، ١٦٨٢، ١٦٨٤، ١٦٨٦، ١٦٨٨، ١٦٩٠، ١٦٩٢، ١٦٩٤، ١٦٩٦، ١٦٩٨، ١٧٠٠، ١٧٠٢، ١٧٠٤، ١٧٠٦، ١٧٠٨، ١٧١٠، ١٧١٢، ١٧١٤، ١٧١٦، ١٧١٨، ١٧٢٠، ١٧٢٢، ١٧٢٤، ١٧٢٦، ١٧٢٨، ١٧٣٠، ١٧٣٢، ١٧٣٤، ١٧٣٦، ١٧٣٨، ١٧٤٠، ١٧٤٢، ١٧٤٤، ١٧٤٦، ١٧٤٨، ١٧٥٠، ١٧٥٢، ١٧٥٤، ١٧٥٦، ١٧٥٨، ١٧٦٠، ١٧٦٢، ١٧٦٤، ١٧٦٦، ١٧٦٨، ١٧٧٠، ١٧٧٢، ١٧٧٤، ١٧٧٦، ١٧٧٨، ١٧٨٠، ١٧٨٢، ١٧٨٤، ١٧٨٦، ١٧٨٨، ١٧٩٠، ١٧٩٢، ١٧٩٤، ١٧٩٦، ١٧٩٨، ١٨٠٠، ١٨٠٢، ١٨٠٤، ١٨٠٦، ١٨٠٨، ١٨١٠، ١٨١٢، ١٨١٤، ١٨١٦، ١٨١٨، ١٨٢٠، ١٨٢٢، ١٨٢٤، ١٨٢٦، ١٨٢٨، ١٨٣٠، ١٨٣٢، ١٨٣٤، ١٨٣٦، ١٨٣٨، ١٨٤٠، ١٨٤٢، ١٨٤٤، ١٨٤٦، ١٨٤٨، ١٨٥٠، ١٨٥٢، ١٨٥٤، ١٨٥٦، ١٨٥٨، ١٨٦٠، ١٨٦٢، ١٨٦٤، ١٨٦٦، ١٨٦٨، ١٨٧٠، ١٨٧٢، ١٨٧٤، ١٨٧٦، ١٨٧٨، ١٨٨٠، ١٨٨٢، ١٨٨٤، ١٨٨٦، ١٨٨٨، ١٨٩٠، ١٨٩٢، ١٨٩٤، ١٨٩٦، ١٨٩٨، ١٩٠٠، ١٩٠٢، ١٩٠٤، ١٩٠٦، ١٩٠٨، ١٩١٠، ١٩١٢، ١٩١٤، ١٩١٦، ١٩١٨، ١٩٢٠، ١٩٢٢، ١٩٢٤، ١٩٢٦، ١٩٢٨، ١٩٣٠، ١٩٣٢، ١٩٣٤، ١٩٣٦، ١٩٣٨، ١٩٤٠، ١٩٤٢، ١٩٤٤، ١٩٤٦، ١٩٤٨، ١٩٥٠، ١٩٥٢، ١٩٥٤، ١٩٥٦، ١٩٥٨، ١٩٦٠، ١٩٦٢، ١٩٦٤، ١٩٦٦، ١٩٦٨، ١٩٧٠، ١٩٧٢، ١٩٧٤، ١٩٧٦، ١٩٧٨، ١٩٨٠، ١٩٨٢، ١٩٨٤، ١٩٨٦، ١٩٨٨، ١٩٩٠، ١٩٩٢، ١٩٩٤، ١٩٩٦، ١٩٩٨، ٢٠٠٠، ٢٠٠٢، ٢٠٠٤، ٢٠٠٦، ٢٠٠٨، ٢٠١٠، ٢٠١٢، ٢٠١٤، ٢٠١٦، ٢٠١٨، ٢٠٢٠، ٢٠٢٢، ٢٠٢٤، ٢٠٢٦، ٢٠٢٨، ٢٠٣٠، ٢٠٣٢، ٢٠٣٤، ٢٠٣٦، ٢٠٣٨، ٢٠٤٠، ٢٠٤٢، ٢٠٤٤، ٢٠٤٦، ٢٠٤٨، ٢٠٥٠، ٢٠٥٢، ٢٠٥٤، ٢٠٥٦، ٢٠٥٨، ٢٠٦٠، ٢٠٦٢، ٢٠٦٤، ٢٠٦٦، ٢٠٦٨، ٢٠٧٠، ٢٠٧٢، ٢٠٧٤، ٢٠٧٦، ٢٠٧٨، ٢٠٨٠، ٢٠٨٢، ٢٠٨٤، ٢٠٨٦، ٢٠٨٨، ٢٠٩٠، ٢٠٩٢، ٢٠٩٤، ٢٠٩٦، ٢٠٩٨، ٢١٠٠، ٢١٠٢، ٢١٠٤، ٢١٠٦، ٢١٠٨، ٢١١٠، ٢١١٢، ٢١١٤، ٢١١٦، ٢١١٨، ٢١٢٠، ٢١٢٢، ٢١٢٤، ٢١٢٦، ٢١٢٨، ٢١٣٠، ٢١٣٢، ٢١٣٤، ٢١٣٦، ٢١٣٨، ٢١٤٠، ٢١٤٢، ٢١٤٤، ٢١٤٦، ٢١٤٨، ٢١٥٠، ٢١٥٢، ٢١٥٤، ٢١٥٦، ٢١٥٨، ٢١٦٠، ٢١٦٢، ٢١٦٤، ٢١٦٦، ٢١٦٨، ٢١٧٠، ٢١٧٢، ٢١٧٤، ٢١٧٦، ٢١٧٨، ٢١٨٠، ٢١٨٢، ٢١٨٤، ٢١٨٦، ٢١٨٨، ٢١٩٠، ٢١٩٢، ٢١٩٤، ٢١٩٦، ٢١٩٨، ٢٢٠٠، ٢٢٠٢، ٢٢٠٤، ٢٢٠٦، ٢٢٠٨، ٢٢١٠، ٢٢١٢، ٢٢١٤، ٢٢١٦، ٢٢١٨، ٢٢٢٠، ٢٢٢٢، ٢٢٢٤، ٢٢٢٦، ٢٢٢٨، ٢٢٣٠، ٢٢٣٢، ٢٢٣٤، ٢٢٣٦، ٢٢٣٨، ٢٢٤٠، ٢٢٤٢، ٢٢٤٤، ٢٢٤٦، ٢٢٤٨، ٢٢٥٠، ٢٢٥٢، ٢٢٥٤، ٢٢٥٦، ٢٢٥٨، ٢٢٦٠، ٢٢٦٢، ٢٢٦٤، ٢٢٦٦، ٢٢٦٨، ٢٢٧٠، ٢٢٧٢، ٢٢٧٤، ٢٢٧٦، ٢٢٧٨، ٢٢٨٠، ٢٢٨٢، ٢٢٨٤، ٢٢٨٦، ٢٢٨٨، ٢٢٩٠، ٢٢٩٢، ٢٢٩٤، ٢٢٩٦، ٢٢٩٨، ٢٣٠٠، ٢٣٠٢، ٢٣٠٤، ٢٣٠٦، ٢٣٠٨، ٢٣١٠، ٢٣١٢، ٢٣١٤، ٢٣١٦، ٢٣١٨، ٢٣٢٠، ٢٣٢٢، ٢٣٢٤، ٢٣٢٦، ٢٣٢٨، ٢٣٣٠، ٢٣٣٢، ٢٣٣٤، ٢٣٣٦، ٢٣٣٨، ٢٣٤٠، ٢٣٤٢، ٢٣٤٤، ٢٣٤٦، ٢٣٤٨، ٢٣٥٠، ٢٣٥٢، ٢٣٥٤، ٢٣٥٦، ٢٣٥٨، ٢٣٦٠، ٢٣٦٢، ٢٣٦٤، ٢٣٦٦، ٢٣٦٨، ٢٣٧٠، ٢٣٧٢، ٢٣٧٤، ٢٣٧٦، ٢٣٧٨، ٢٣٨٠، ٢٣٨٢، ٢٣٨٤، ٢٣٨٦، ٢٣٨٨، ٢٣٩٠، ٢٣٩٢، ٢٣٩٤، ٢٣٩٦، ٢٣٩٨، ٢٤٠٠، ٢٤٠٢، ٢٤٠٤، ٢٤٠٦، ٢٤٠٨، ٢٤١٠، ٢٤١٢، ٢٤١٤، ٢٤١٦، ٢٤١٨، ٢٤٢٠، ٢٤٢٢، ٢٤٢٤، ٢٤٢٦، ٢٤٢٨، ٢٤٣٠، ٢٤٣٢، ٢٤٣٤، ٢٤٣٦، ٢٤٣٨، ٢٤٤٠، ٢٤٤٢، ٢٤٤٤، ٢٤٤٦، ٢٤٤٨، ٢٤٥٠، ٢٤٥٢، ٢٤٥٤، ٢٤٥٦، ٢٤٥٨، ٢٤٦٠، ٢٤٦٢، ٢٤٦٤، ٢٤٦٦، ٢٤٦٨، ٢٤٧٠، ٢٤٧٢، ٢٤٧٤، ٢٤٧٦، ٢٤٧٨، ٢٤٨٠، ٢٤٨٢، ٢٤٨٤، ٢٤٨٦، ٢٤٨٨، ٢٤٩٠، ٢٤٩٢، ٢٤٩٤، ٢٤٩٦، ٢٤